

## Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad

### Frida Kahlo and the European Avant-Garde: Transpicturality – Transmediality

**ALFONSO DE TORO**

*Universität Leipzig, Alemania*  
sekretariatdetoro@rz.uni-leipzig.de

**RESUMEN** • El ensayo<sup>1</sup> tiene como finalidad analizar e interpretar el *Diario* y la pintura de Kahlo, partiendo de la teoría de la transmedialidad, como estrategia escritural y de autoescenificación del género y de las categorías diario y pintura que lleva a una transformación de éstos. Su obra se deduce como el resultado de una diversidad de escenificaciones, máscaras, inter y transpictorialidad, definidas como una estrategia serial-aleatórica en diálogo y debate con las vanguardias europeas.

**Palabras clave:** transmedialidad, transpictorialidad, autoescenificación, estrategias serial-aleatóricas.

**ABSTRACT** • The essay<sup>1</sup> has as main goal to analyse and interpret the *Diary* and painting of Kahlo, going out from the theory of transmediality, as scriptural strategy and auto-scenification of the genre and of the status of diary and painting, which leads to a transformation in the parameters of what considered writing or painting. The paintings are described as the result of a diversity of scenifications, masques, inter pictoriality and transpictoriality, defined as a serial aleatoric strategy in the context of the European Avant-Garde.

**Keywords:** writing, painting, transmediality, inter pictoriality, transpictoriality, auto-scenification, serial aleatoric strategy.

<sup>1</sup> El presente ensayo sobre Frida Kahlo resume algunos de los resultados de dos de mis cursos impartidos en el semestre de verano de 2006 con el título: Discursos de la Hibridez: La Conquista De México: Cortés, Malinche, Crónicas – Textos – Danza – Arte - Frida Kahlo); y del verano de 2007 con el título: Cuerpo, Estrategias transmediales y culturales en la obra de Frida Kahlo: Diario – Pintura – Cartas – Ensayos.

El presente ensayo tiene como objetivo ofrecer un panorama tanto teórico como práctico de la discusión actual sobre los fenómenos mediáticos. Luego de una breve descripción sobre algunos conceptos fundamentales, el trabajo se centrará en la obra de Frida Kahlo.

## **1. ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS «TRANSDISCIPLINARIDAD», «TRANSTEXTUALIDAD», «TRANSCULTURALIDAD», «TRANSMEDIALIDAD»**

### **«Transdisciplinaridad», «Transtextualidad», «Transculturalidad», «Transmedialidad»**

El quehacer científico dentro de las humanidades se ha reformulado en cuatro áreas o estrategias: la «transdisciplinaridad», la «transtextualidad», la «transculturalidad» y la «transmedialidad». Estos términos con el prefijo «trans» representan una ampliación y deslimitación de aquellos con el prefijo «inter» ya que se ubican en un supranivel epistemológico.

### **«Transdisciplinaridad», «Transtextualidad», «Transculturalidad»**

Por «transdisciplinaridad» entendemos, por una parte, el recurso a modelos de diversa proveniencia disciplinaria y teórica (teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural, teoría de la comunicación, etc.) o a unidades o elementos particulares de éstos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado. El término de «transdisciplinaridad» tiene poco que ver con aquel tradicional de la comparatística e interdisciplinaridad ya que allí los métodos de la propia disciplina de base no son trascendidos, más bien incluyen y conllevan las diversas recodificaciones debido a que el empleo de postulados e instrumentos de otras disciplinas implican siempre una desterritorialización y reterritorialización de éstos.

Por «transculturalidad» se puede entender el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea. Para la descripción de un semejante proceso se presenta el prefijo «trans» —a raíz de su carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica— como más adecuado que el de «inter», tan empleado en las ciencias culturales desde comienzos de los noventa. Especialmente en la cultura, la circulación de distintos códigos culturales es de tal diversidad y conoce una enorme rizomatización que no se puede tratar en forma dialéctica, como más adelante lo demostraremos al discutir el concepto de la hibridez.

Este proceso está estrechamente relacionado con la «transtextualidad» en cuanto se trata del diálogo o de la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience preguntando por

el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades culturales provenientes de otros sistemas. Simplemente su aspecto estético, su función social (y no su prefiguración) y su productividad representan el punto central de atención. Algo semejante es válido para el empleo de disciplinas científicas «auxiliares», que no son parte de la especialización. Se trata de un concepto de ciencia como diálogo, como punto de cruce o de entrelazamientos, como resultado de un *parcours* que está solamente al servicio del enriquecimiento de la interpretación.

El prefijo «trans» no implica una actividad que diluya u oscurezca las diferencias culturales para luego conducir las a un principio de producción sin rostro, dominado por un tipo determinado de mecanismos de la globalización. Sin embargo, también a través de la globalización se desafía la manifestación de la diferencia y alteridad (idea que se desarrolla más adelante). El prefijo «trans» no se refiere a una nivelación de la cultura ni favorece el consumo, sino que se entiende como un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica.

### «Transmedialidad»

Partiendo de los dos términos centrales en la actual discusión teórico-cultural, de la hibridez y transversalidad, que incluyen o presuponen los de *transdisciplinaridad*, *transculturalidad* y *transtextualidad*, empleo el concepto de «transmedialidad», que no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino de una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido del término «medios» (video, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo «trans» expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial.<sup>2</sup>

La *transmedialidad* se encuentra en estrecha relación con objetos culturales a raíz de la globalización que desde la modernidad a la postmodernidad ha incurrido en todos los campos de la vida de tal forma que ha afectado a la cultura, al arte y a la ciencia; y, especialmente, los procesos mediales se encuentran en el centro de cualquiera reflexión dentro de la teoría de la cultura. Este desarrollo no se refiere tan sólo a una sociedad siempre más condicionada por lo visual, que comienza en la modernidad como los pasajes y panoramas (véase Benjamin, 1983), sino también a significados —en particular en la modernidad— que obtienen un carácter primordialmente nómada y descentrado. Así, Lyotard (1973: 6) habla de los significados a la «deriva» o Deleuze (1988) de los pliegues/arrugas (*pli*) que se concretizan en un desorden, hibridez o *transmedialidad* en

<sup>2</sup> Respecto de los pocos trabajos que tratan la relación teatro/intermedialidad, véase p. e. Hansen-Löve (1983), y Jürgen Müller (1996; 1996a).

las diversísimas formas de arte. En la *transmedialidad* se trata siempre de la transgresión de un límite, de «pliegues», «capas» y «repliegues».

La *transmedialidad* no es una mera agrupación de medios, no es un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco es la superposición de formas de representación medial, sino —como en el caso de la hibridez— es un «proceso», una «estrategia» condicionada estéticamente y que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión. Por esto, los campos de la transformación y funcionalidad de elementos culturales y mediales gozan de central interés, ya que condicionan de forma decisiva la producción y recepción de productos culturales, su nivel pragmático y semántico. Los elementos transmediales implican un proceder transcultural, transtextual y transdisciplinario porque se alimentan de diversos sistemas y subsistemas.

Se puede hablar de *transmedialidad* siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimedial de elementos y procedimientos o cuando éstos aparecen en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce un meta-texto-medial.

La *transmedialidad* corresponde, en el campo medial, en parte al conocido fenómeno de la *transtextualidad* en cuanto se establece un rico intercambio de formas mediales. Por esto podemos definir este diálogo medial sin mayor problema con el término de «textos mediales» (Jürgen Müller, 1996b: 82), pero solamente si partimos de un amplio concepto de «texto», según la semiótica de la cultura en el sentido que le otorga Derrida (1967a) y que va más allá del reducido concepto de texto en la lingüística o de los términos de texto que se basan en ésta. El «texto medial» no debe por esto entenderse como una expresión lingüística, sino simplemente como cualquier tipo de expresión que se hace en un contexto determinado (pinturas, tonos, música, ruidos, luz, cuerpo...).

Mientras el término *transmedialidad* acentúa el diálogo entre diversas expresiones mediales, esto es, principalmente entre diversos tipos de medios, artefactos y técnicas, el término de *transtextualidad* destaca el diálogo entre todas las posibilidades de expresiones «textuales», sean éstas de naturaleza lingüística o no-lingüísticas. Mientras la *transmedialidad* subraya el tipo de artefacto, la *transtextualidad* resalta su contenido.

Lo descrito debe dejar suficientemente claro que el concepto de *intermedialidad* o *transmedialidad* no debe confundirse con el de *intertextualidad*, ya que este último se refiere a textos lingüísticos que son solamente una variante de procesos de *intermedialidad* o *transmedialidad* (véase también Büscher, 1994: 193).

Finalmente, el caso de la *transmedialidad* (como en el de la *transtextualidad*) se trata de un fenómeno transcultural y no nacional, ya que los procesos mediales tienen siempre efectos transnacionales y transculturales, desde el inicio de la Modernidad, por no decir a partir del Renacimiento.

## Transmedialidad e hibridez

También en la teoría de la cultura, particularmente en la latinoamericana, elementos mediales como video, televisión (telenovelas) y otras formas masivas de comunicación tienen un lugar de investigación privilegiado, donde la estetización de la vida cotidiana, esto es, la confusión de los límites entre teatro como escenario y el espacio colectivo-público, la entrada de la calle al espacio teatral y el traspaso del teatro a la calle juegan un papel primordial; así en el «teatro de la memoria» de Alfredo Castro o en el «teatro-turismo» *Stuff* de Coco Fusco y Nao Bustamante o en la espectacularidad de «instalaciones» de Tantanian.

La conexión epistemológica entre hibridez y *transmedialidad* radica precisamente en esta deslimitación de las prácticas culturales tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad. Ambas estrategias tienen en común el encontrarse en un espacio «intermedio» (*in-between* o *unhomly* en el contexto de Bhabha). A una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida. Lo que desde la perspectiva del «centro» se consideraba como una agresión contra la norma y por esto inferior, pasa en la hibridez a ser un principio de estructura: el deambular, la peregrinación.

## CUERPO COMO ARTE – FRIDA KAHLO – OBJETO – AUTOESCENIFICACIONES: DIARIO Y PINTURAS <sup>3</sup>

### Introducción, problemas a tratar y finalidades

La investigación sobre la obra de Frida Kahlo (6 de julio de 1907- 13 de julio 1954) está, y lo sigue estando en la actualidad, dominada por un acercamiento de tipo biográfico, feminista, muchas veces político y siempre popularizante.<sup>3</sup> No obstante, esto ha estado cambiando en los últimos años gracias a publicaciones como, por ejemplo, las de Uta Felten y Tania Schwan (2008), Claudia Gronemann (en Gronemann, Imbert y Sieber, 2008), René Ceballos (2008), Ortrud Westheider (2006) o Emma Dexter (2005).

La obra de Frida Kahlo se presta para todo tipo de atribuciones como, por ejemplo, que su obra es «surrealista» o que desde la construcción del feminismo, ha sido fuertemente reducida a su accidente, al sufrimiento que éste le significó toda su vida, a su relación con Diego de Rivera o con Trotsky, y a sus opiniones políticas, etc. Con ello se ha cometido un daño a la obra de Kahlo ya que al derivar en forma directa sus opiniones sean del *Diario*, sean de sus cartas o de su pintura, se puso en segundo lugar el análisis de la compleja estructura transmedial y transpictorial de Kahlo, en fin, la riqueza de su mundo artístico y lo que hace de ella una artista de gran envergadura.

<sup>3</sup> Por ejemplo de Hayden Herrera (2005), Sarah M. Lowe (en su introducción al *Diario*, Frida Kahlo, 1995), Helga Prignitz-Poda (2004) y también, en parte, Carlos Fuentes (en su introducción al *Diario*, Frida Kahlo, 1995).

En el presente trabajo naturalmente no pretendo abarcar todos estos aspectos que trato en otras publicaciones en preparación. Por ello, me limito a apuntar a centrales divergencias que veo con respecto a la crítica hasta la fecha. Sin embargo, mi propósito principal en este lugar no es hacer una metacrítica, sino trabajar los elementos transmediales en la obra de Kahlo partiendo de una epistemología basada en dispositivos transmediales, transtextuales, transpictoriales para darle así otra dirección a la interpretación de la obra de Frida Kahlo.

No está demás comenzar con algunos datos, digamos, de orden estadísticos. La interpretación de la «Frida Kahlo sufriente», sea bajo sus dolencias físicas o bajo el machismo y la infidelidad de Diego Rivera, tanto en su *Diario* como en sus pinturas, es sencilla y empíricamente errónea. Fuera de que Kahlo sólo una vez dibujó su accidente, en *Diario* encontramos únicamente dos pasajes constituidos de algunas líneas sobre su enfermedad (1995: 94-6)<sup>4</sup> y en su pintura al alrededor de ocho cuadros que apuntan a su enfermedad: *Henry Ford Hospital*, 1932; *Recuerdo o el corazón*, 1937; *La dos Fridas*, 1939; *El sueño*, 1940; *La columna rota*, 1944; *Sin esperanza*, 1945; *Árbol de la esperanza, mantente firme*, 1946 y *La venadita o El venado herido*, 1946. Además, estas pinturas —que podemos llamar del «destino»—, son el producto de toda una elaboración inter y transpictórica con una diversidad de relaciones donde lo autobiográfico es tan sólo un punto de partida. ¿Pero, no es autobiográfico todo lo que emplea un artista y por ello tautológico querer explicar su obra a partir de su biografía? (véase Paul de Man, 1979: 921-2). Por esta razón cabe preguntar: ¿de dónde proviene la focalización de las interpretaciones a este núcleo biográfico y la simplificación de su compleja obra y cuál es el conocimiento que obtenemos sobre el «arte» de Kahlo cuando nos basamos en su biografía? Una posible respuesta es que la personalidad de Frida Kahlo, su carisma, su autoescenificación pública que atendía a toda clase de estereotipos y clisés, su energía y estoicismo con el que llevó las consecuencias del accidente que la iban a perseguir toda su vida, sus fracasos emocionales, su aparente emancipación, de una mujer que para la época rompió con una serie de normas, desde la forma de vestirse, ya sea con traje de hombre o en la tradición campesina mexicana (con el vestido de tehuana), su forma sobrecargada de llevar las joyas, en fin, su exuberante y exótica aparición, es lo que hasta la fecha, y no solamente en ese entonces, les fascinaba y fascina a los intelectuales y críticos europeos y norteamericanos que aún ven estructuras «arcaicas» en las formas culturales de Latinoamérica. Emma Dexter apunta en su ensayo a la mirada hegemónica sobre Kahlo, sosteniendo que «Bretón registró exclusivamente aquello de la obra de Frida Kahlo que le era extraño al mundo racional de los blancos europeos: locura, mujeres y lo exótico» (2005: 20, mi traducción).

Su vida, una aventura tanto profesional como política y emocional, era impensable para la mayoría de las mujeres de su época. Asimismo lo fue el desafío y la ruptura que significó su pintura, por ejemplo, pintar los genitales de la mujer en forma despiadadamente canibalesca o el cuerpo como materia. Es como si Frida Kahlo haya compensado

<sup>4</sup> Textos entre los años 1910-1953 y 1950-1951.



todos sus achaques, fracasos y desilusiones en una proliferación infinita de máscaras que se podría denominar *ars combinatori*,<sup>5</sup> pero que mejor denomino «serial-aleatórica» ya que el término *ars combinatoria* implica histórica y sistemáticamente un sistema cerrado de un reducido número de elementos, mientras que la estrategia o procedimiento «serial-aleatórico» implica un sistema abierto, nómada y de muchísimos fragmentos de diversa proveniencia y estructura.

Todo esto ha impactado y ha fascinado al mundo hasta hoy. La crítica ha tomado una posición voyerista y ha contribuido a hacer todo visible, incluso lo que no se ve. Sin embargo, el resultado de esta línea de crítica ha sido más que nefasta: una fuerte reducción del valor de la obra de Kahlo y una deshistorización de ésta.

Como Beatrice Schuchard (2007) y Tania Schwan (2008) indican en sus trabajos, también la filmación hollywoodense de su vida por Julie Taymor con los actores Salma Hayek y Antonio Banderas en el 2002 o el cómic *Viva México* del 2004 y también las exposiciones en Londres (Barson y Dexter 2005), Hamburg (Westheider y otros, 2006) y en México el 2007 en el Palacio de Bellas Artes, han contribuido indudablemente a la iconización y popularización de Kahlo, y la fascinación parece no haber llegado aún a su culminación:



Salma Hayek como Frida Kahlo.  
Schuchart/Schwan, 2008



Cómic *Frida Kahlo*.  
Schuchart/Schwan, 2008

A Kahlo se la ha transformado en un objeto público de misterios, deseos y desafíos, a lo cual ella misma contribuyó, hasta tal punto que la crítica vio su obra sólo en función y como reflejo de esa vida y volcó toda la biografía en la obra. Debemos recordar que, como Dexter (Barson y Dexter, 2005: 20) y Schwan (2008) apuntan correctamente a un hecho conocido entre muchos otros, es el gran Bretón quien establece las direcciones en la investigación sobre la obra de Kahlo que hasta hoy tienen vigencia: el surrealismo, el feminismo y la biografía, cuando éste dice: «il n'était pas [...] de peinture qui me parût

<sup>5</sup> Véase también Felten (2004, 259) quien emplea este término.

[...] de plus exclusivement féminine au sens où, pour être la plus tentante, elle consent volontiers à se faire tour à tour la plus pure et la plus pernicieuse» (1965: 144).<sup>6</sup>

Una dirección de investigación se encuentra actualmente, por ejemplo, en el sutil análisis de Renate Kroll (2006), donde leemos, por ejemplo, que la obra de Kahlo se caracteriza por una simbiosis absoluta y fuera de lo común entre autenticidad «representada» y una representada «autenticidad» (277) que proviene de que la «biografía de Kahlo tiene la fascinación de una obra de arte, la obra de arte se refiere a una intensa vida, experiencia, dolor, a la verdad de un ser dolorido» (292) y que por ello se puede interpretar como el «intento de abarcar la naturaleza femenina» (283; mi traducción). Esta posición se acentúa en su libro de 2007, una especie de paratexto del *Diario*, un análisis de página por página, como en parte, pero no tan exhaustivamente, ya lo había realizado Lowe (Kahlo, 1995). Las feministas la transforman en su objeto, otros la transformaron en una surrealista, pero cada cual ha sacado su parte y ha construido «su Kahlo», aunque muchas veces sin ella. Kahlo, por lo general, no fue muchas de las cosas que se le atribuyeron y se le atribuyen, definitivamente es discutible si a Kahlo se le puede interpretar como feminista (al menos no se encuentra ni en sus pinturas, ni en el *Diario*, ni en las cartas e indicios discursivos al respecto, ya que Kahlo por una parte era una mujer adaptada y dependiente del amor de Diego Rivera, y expónia su subordinación y, por otra, en su quehacer artístico y público fue una mujer emancipada. Feminismo es un discurso, una teoría, una forma de vida, un dispositivo, a no ser que se confunda la construcción de estructuras de género con el feminismo (véase Schwan, 2008). Kahlo más bien proyectó miles de imágenes. Esto ha contribuido a que la obra de Frida Kahlo se haya transformado en un *desideratum* y de allí que Westheider constate y critique que:

Es asombroso que la investigación haya, hasta la fecha, dejado sin consideración este hecho [la evidente filiación de Kahlo con las vanguardias europeas] y en vez haya seguido el rastro que dejó Bretón. A pesar de todo lo que Kahlo haya creado partiendo de su herencia mexicana y de la historia de su propio sufrimiento, su obra se orienta en torno a las tendencias internacionales relevantes de su tiempo. Ya es hora que su arte también en la discusión científica sea tratado en este contexto (2006: 20, mi traducción).

Frente a este panorama no es sorprendente que Tania Schwan en su tesis de doctorado *Performancia de géneros en momentos de cambios históricos: Renacimiento y Vanguardias. Estaciones ejemplares de la historia de las literaturas y culturas románicas*, hable de la «desdicha mezcla de femme et œuvre» —como ya lo había criticado Felten (2004, 257), pero no tan decididamente—, que en sus obras no se ve otra cosa que «una vida pintada o una autobiografía en colores», una línea de investigación que es corregida por ejemplo, por Felten (2004) y Gronemann (2006; y en Felten y Schwan, 2007). Adlung en el catálogo de la exposición de Hamburgo indica que:

<sup>6</sup> «no es la pintura [...] la que me pareció [...] la más exclusivamente femenina en el sentido donde ella aparece como más seductora, sino que ella concede voluntariamente ser la más pura y la más peligrosa» (mi traducción).



Su arte fue explicada sin protesta a través del mito que ella formó de sí misma. Una discusión pertinente sobre el rango de su obra no fue por mucho tiempo posible. Ya es tiempo que una exposición ponga la obra artística de Frida Kahlo en el centro de su atención y en el contexto de la historia del arte. Es ya tiempo de valorar a Frida Kahlo como una importante artista del siglo XX y no como un mito viviente (Westheider, 2007: 7).

Agrega en forma crítica un tipo de acercamiento mitificante y mistificante como aquel de Carlos Fuentes (1995: 6):

La Frida del siglo XXI es tanto una estrella —una mercancía con su club de admiradores— como a la vez también un icono de las esperanzas y expectativas de una comunidad de seguidores con características casi religiosas. Esa recalcitrante e híbrida Frida, una mezcla de Virgen de Guadalupe, bohemia trágica, heroína revolucionaria y Salma Hayek, ha encubierto entretanto su imagen pública de tal forma que la figura histórica de Kahlo está amenazada por ser encubierta (mi traducción).

Carlos Fuentes, a pesar de su interpretación con estos rasgos autobiográficos de Kahlo, hace por otra parte un aporte notable a algunos aspectos del «sistema Kahlo» en la Introducción al *Diario*. Fuentes apunta a la autoescenificación de Kahlo en sus apariciones públicas tanto ópticas como sonoras:

Cuento todo esto sólo para decir que cuando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumor, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para en seguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaban (7).

Una especie de automitificación y automistificación que toma como referentes aspectos de la cultura precolombina y que Fuentes las considera como una especie de encarnación mediática de la diosa azteca Coatlicue o de la diosa Tlazolteotl o la diosa autoflagelada Xipetotec o de la Dama del Elche (7). La escenificación pública de Frida Kahlo conlleva caracteres fundamentalmente mediáticos, es como encontrarse en el teatro no solamente de una proyección narcisista, sino, según Fuentes, esta escenificación que se concretiza en el cuerpo y en el gesto de Kahlo es a la vez México herido y esclavizado que halló nuevas divinidades como Cristo y la Virgen de Guadalupe o la Malinche (9), entonces Kahlo se presenta como una nueva divinidad en la cual se concretiza la historia de México y del continente en el siglo XX. Con ello Fuentes relativiza la reducción de Kahlo al «dolor» o lo meramente autobiográfico:

Que Kahlo fue más, mucho más que todo esto, lo demuestra ahora su *Diario*. Nos muestra su alegría, su sentido del humor, su imaginación más fantástica. El *Diario* es

su línea de cabotaje con el mundo. Cuando Frida se vio, se pintó; y se pintó porque se sentía sola y porque era el sujeto que mejor conocía. Pero cuando Frida vio el mundo, escribió, paradójicamente, un *Diario* pintado gracias al cual nos enteramos de que, a pesar de la interioridad de su arte, éste siempre fue un arte maravillosamente cercano al mundo material de animales, frutas, plantas, tierras, cielos (10).

No obstante, este comentario también da alimento al biografismo. En todo caso, para el cambio de dirección en la investigación de la obra de Frida Kahlo, la fórmula de Fuentes es fundamental cuando afirma que a pesar de «lo que vive es lo que pinta» y cuando indica que «ninguna experiencia humana, por dolorosa que sea, se convierte sólo por esto en arte». «¿Cómo transformó Kahlo el sufrimiento personal en arte, no impersonal, pero sí compartido?» (13). Fuentes contrarresta este aspecto biográfico mencionando al margen algunas relaciones pictórico-culturales de la pintura de Kahlo con Bosch, Breugel (también mencionados por Kahlo en *Diario*), Goya, Rembrandt, Van Gogh y el surrealismo en cuya última corriente Kahlo se inscribe (14-5).

Por ello, no me basaré en las observaciones que Kahlo hace sobre su obra, que son parte de la obra y que tienen tan sólo un valor representacional, pero no una autoridad científica para decidir la interpretación en una u otra dirección. Más bien parto de la «intención» de una estructura determinada, como lo proponían los formalistas rusos para evitar una interpretación biográfica y para darle a la obra su autonomía e importancia. Así, los conceptos expuestos más arriba de la *transtextualidad* y *transmedialidad* se prestan como instrumentos analíticos de carácter científico para poder objetivizar la interpretación.

Kahlo ha sido también víctima de la atribución de un proceder inconsciente intuitivo, misterio y casi cabalesco, de una escritura automática, y muchas otras cosas más. Debido a esto, mi propósito es desmitificar a Kahlo y, a la vez, mostrar los mecanismos de su obra, para lo cual los trabajos de Barson y Dexter (2005) y de Westheider y otros autores (2006) son de principal importancia.

El ensayo de Westheider (2006, 10-21) tiene por finalidad sacar a Kahlo de lo meramente autobiográfico y de lo exótico-autóctono, y a la vez analizar la clasificación de Bretón, según la cual Kahlo es surrealista y considera críticamente la aparente inocencia de Kahlo al propagar que «ella no sabía que su pintura fuese surrealista» (Westheider, 2006: 10-21 y Herrera, 2005: 215). En un minucioso trabajo, Westheider reconstruye en forma convincente el ámbito artístico de Kahlo y lo que ésta realmente conocía de la pintura *en vogue* en ese momento, concluyendo que en realidad era una pintora de su tiempo y con un profundo conocimiento de lo que sucedía en el mundo de las vanguardias. Kahlo recibe las vanguardias europeas a través de tres fuentes: la francesa, a través de Diego de Rivera, quien no solamente vivió en París, sino que tuvo además una estrecha relación con una serie de diversos artistas con quienes también trabajó; la de su propia experiencia de su visita a París a raíz de su exposición en 1930 donde se relaciona con una serie de pintores tales como Duchamp, a quien apreciaba mucho, y Marx Ernst; y de la vertiente germano-francesa-norteamericana, donde en los años treinta se establecen en Nueva York

una serie de expertos de Arte y de pintores como Wilhelm Valentiner, George Grosz, Louise Nevelson, Julien Levy. Lo más importante no es, a mi modo de ver, solamente el poner en evidencia una serie de filiaciones, sino el hecho de demostrar que la pintura de Kahlo es el producto de un proceso pictorial muy elaborado y complejo. Por ejemplo, la pintura en la tradición del «Memento Mori» (de la escuela francesa del siglo XVIII) incluida en el catálogo de la exposición surrealista de 1936 en Nueva York (*Fanstic Art, dada, Surrealism in MoMa*) —catálogo que según Westheider Frida Kahlo poseía—, es recodificada por Kahlo en su contexto cultural como Diego y Frida, produciendo así una obra culturalmente transmedial e híbrida donde aparecen elementos típicos de su sistema «serial-aleatórico» como son la luna y elementos de la naturaleza o las ramas de árboles trenzados:<sup>7</sup>



© Westheider, Ortrud et alii y otros. (2006)



© Westheider, Ortrud et alii y otros. (2006)

Otras relaciones transpictorles (y aquí me limito a indicar solamente algunas) son *La máscara de la muerte del dadaísta* (como en los años veinte) de George Grosz y la reformulación de Kahlo *Niña con máscara de la muerte* (1938):

George Grosz: en *La máscara de la muerte dadaísta*, 1920e © VG Bild-Kunst, Bonn 2008Frida Kahlo: *Niña con la máscara de la muerte*, 1938 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008

<sup>7</sup> Las siguientes fotos fueron tomadas del volumen de Westheider y otros (2006, 15-6).

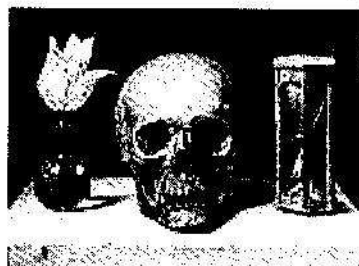
En esta confluyen el culto mexicano de la muerte, por ejemplo de José Guadalupe Posada en la *Calavera Catrina*, con el motivo de la muerte en general que también se encuentra en la tradición del «Memento Mori» como la *Danza de la muerte* de Hans Holbein, el Joven o de Philippe de Champaigne *Vanitas*:



José Guadalupe Posada: *La Calavera Catrina*, 1910



Hans Holbein, el Joven: *Danza de la muerte*, 1493



Philippe de Champaigne: *Vanitas*, 1671

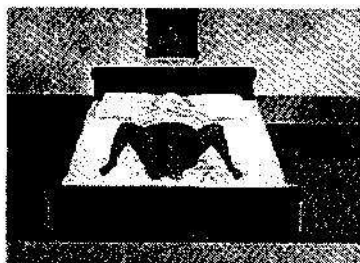
Así se relacionan directamente también *La pareja en el dormitorio*, de George Grosz, *Asesinato por impulso sexual*, de Otto Dix, con *Unos cuantos piquetitos*, 1935 e indirectamente con los dos abortos de Kahlo:



George Grosz: *Pareja en el dormitorio*, 1915  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Otto Dix: *Asesinato por impulso sexual*, 1922  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: *Mi nacimiento*, 1932  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: "Unos cuantos piquetitos", 1935  
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo  
 Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: "Hospital Henry Ford", 1932  
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo  
 Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008

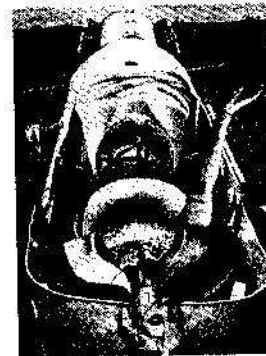
Y un último ejemplo se da en la representación de los órganos corporales como se muestra en los siguientes cuadros:



Herbert List: *Mirada instructora en el tórax* 1944/1999  
 (Apud Westheider 2006, 116)



Frida Kahlo: *Las dos Fridas*, 1939  
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo  
 Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Max Ernst: *La anatomía*, 1921  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Por su parte, Uta Felten descubre otras relaciones pictórico-palimpsestas en las visiones y las experiencias místicas de Teresa de Ávila interpretándolas como una recodificación de la «dolorosa voluptuosidad» (2004: 265), como producto de las experiencias místicas de Teresa de Ávila como lo narra en su *Libro de su vida*: «Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Ese me parecía meter con el corazón algunas veces» (265). Y la segunda cita de Teresa de Ávila (265) nos revela una reminiscencia con el dibujo del ángel con las alas rotas en el *Diario* (revisar imagen más adelante).

Con estos pocos ejemplos, que merecerían ser comentados a fondo, no he querido caer en el otro extremo: el de descontextualizar a Kahlo de su contexto cultural mexicano al recontextualizarla en las vanguardias europeas, lo que significaría cometer el mismo error del autobiografismo o de leerla solamente dentro de la mexicanidad. Nada de eso: he tratado simplemente de mostrar que la obra de Kahlo está inscrita, como todas las obras de arte de importancia, en un contexto general de la historia del arte de una época determinada y que es el producto, en primer lugar, de un proceso artístico. Además, como

veremos, algunos de los cuadros de Kahlo han sido pintados antes que los de algunos surrealistas, como por ejemplo, Magritte (véase más adelante).

A continuación me concentraré en dos aspectos, en *Diario* y en algunas pinturas donde, a la vez, Kahlo produce instalaciones con carácter trans y metapictórico y donde sus dibujos o pinturas tienen diversos referentes.

## ESTRATEGIAS TRANSMEDIALES HÍBRIDAS EN EL DIARIO: «ESCRITURA»

### Algunos puntos de partida

Kahlo escribe su *Diario* en los últimos diez años de su vida, de 1944 a 1954, produciendo un nuevo concepto del género «diario», una permeabilización y una nueva forma de los conceptos «escritura» y «pintura» que parecen por momentos confundirse y ser intercambiables: escritura y pintura son reunidos en su capacidad gestual-visual y escenográfica-representacional; la pintura se transforma en escritura y la escritura en pintura, ambas estructuras forman un mundo infinito de signos, son primeramente signos que se encuentran en una permanente tensión —lo cual quisiera denominar «escritura»— que mantiene la autonomía de los medios y acentúa la escenificación de éstos como producto de proceso y estrategias transmediales.<sup>8</sup>

El *Diario* de Kahlo no obedece a las características habituales del género en cuanto a su cotidianidad, a lo inmediato, a lo sucesivo y a la cronología, lo cual se constata ya en la primera página («Pinté de 1918», a la que volveré luego) ya que la fecha se encuentra antes del comienzo del *Diario* iniciado en 1944. Las cartas, en algunos casos, se incluyen a posteriori y son además, en algunos casos, escenificaciones de cartas y de diálogos que demuestran que Kahlo no produce un diario en *sensu stricto*, sino una «escenificación del género diario» lo que apunta a la constructividad del proceso. Naturalmente que el *Diario* de Frida Kahlo comparte la autorreferencialidad de una conciencia que es su propio objeto, quedando sujeto a una experiencia individual y pasando a ser un testimonio personal, sin ser sólo un documento de la memoria, ni un protocolo íntimo, ni una especie de válvula catártica, ni un autoanálisis, ni autorreflexión, sino en primer lugar una infinita serie aleatoria de colores, formas y signos con un sentido plenamente abierto («serial-aleatónico»). La escenificación hace pasar el testimonio a un segundo lugar como resultado de la predominancia de la visualización de los signos, lo íntimo se vuelca a la rampa de lo visual, el *Diario* no es más reflejo de lo llamado, postulado o evocado «real», esto es, de lo puramente autobiográfico, sino que pasa a ser una estrategia de «distanciación» (*Verfremdung*, Sklovskil 1971a; 1971b). Vida y autobiografía se transforman en una grafía, en arte, en escenificación. Tenemos una performance infinita de fragmentos de

<sup>8</sup> Para una extensiva interpretación del *Diario*, véase particularmente Gronemann (2006), Schwan (con Felten, 2008; e individualmente, 2008), Ceballos (2008) y Kroll (2007).



distinto origen y de distinto estatus. Además, la composición y el hecho de que los textos y las imágenes en el *Diario* (si es posible y legítimo seguir haciendo esta distinción) se encuentren en una relación cuantitativa similar contribuyen no a despersonalizar, pero sí a producir objetos de arte. Por ello, la obra de Kahlo resulta ser un gigantesco sistema «serial-aleatorio», como he indicado más arriba y como veremos más adelante.

Los temas del *Diario* son diversos y heterogéneos: declaraciones de orden político, de orden privado con Diego Rivera, de orden cultural con respecto a los bienes culturales de México, cartas, su cuerpo, listado de términos a los cuales les atribuye colores y significados, juego con palabras del náhuatl (por ejemplo, *Xocolatl*, *Xolotl*), a través del cual abre un infinito mundo cultural y ambivalente y, al fin, una serie de observaciones metatextuales sobre su texto que se reproduce muchas veces en los títulos de los textos y pinturas. Éstas, a su vez, se encuentran en un diálogo tensional con la escritura-imagen o imagen-escritura y con sus pinturas. En algunos casos son las imágenes del *Diario*, su «escripturalidad», lo que podemos llamar «diario de imágenes», o «imágenes de diario», bosquejos de posteriores pinturas, bosquejos autónomos con respecto a la escritura, ornamentos, *collages*, artefactos. Tenemos, por ejemplo, alrededor de diecisiete imágenes, sesenta y siete textos, diez con manchas de pintura, veintiuno donde se reúnen escritura e imagen o treinta y tres donde en el título se reúnen imagen y escritura. Este procedimiento es *per definitionem* transmedial ya que mantiene en todos los casos mencionados la tensión y autonomía entre los medios en acción, escritura e imagen, lo que se acentúa y se propaga a través de la tipografía, de los colores de las letras y de las técnicas aplicadas (pluma, lápiz de color o de cera, tinta china, tinta y acuarela). La tipografía posee un papel predominante ya que tiene una función compositora privilegiada tanto en un macro como en un micro nivel, siendo un principio constitutivo para la producción de la significación. Así, tanto la grafía, el papel, su color, su posición y estructuración visualizan las estructuras y guían la mirada produciendo una estructura nómada y siempre cambiante donde se reconocen estructuras anteriores que se juntan con otras nuevas (o se separan de ellas) rompiendo con todo tipo de normas y hábitos.

## ESCENIFICACIÓN – METATEXTUALIDAD – METAMEDIALIDAD – METAPICORIALIDAD

### Escritura: el diario-pintura

El *Diario* comienza con una autocita o auto-metarreflexión y descentración del género «diario» que transgrede y trasciende cualquier normatividad. Tenemos una pintura enmarcada por la página como queriendo darle una unidad de conjunto a las diversas estructuras en acción: la primera son las letras en color fucsia y con la fecha «1916»; la segunda, la paloma enlazada con una cinta rosada con la columna del marco; la tercera, las flores en forma de guirnalda; la cuarta es el marco que insinúa ser de porcelana; la quinta el marco lineal que encuadra a la foto; la sexta la foto de Kahlo y la séptima el

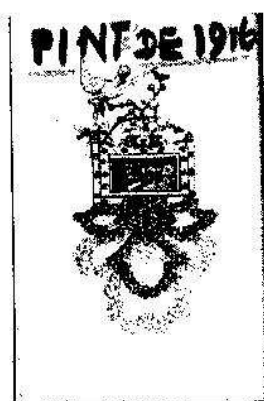
arreglo de flores. La fecha se ha interpretado en forma biográfica: Kahlo había querido recordar que le dio poliomielitis a los seis años y con ello insinúa que había nacido en 1910 para así hacer coincidir esta imaginaria fecha de su nacimiento con el comienzo de la revolución mexicana. Tenemos una escenificación o performance mítica de fechas. Otra muy cultivada versión de esta referencia de 1916 es la narración de Kahlo en la página 82 del *Diario* donde cuenta la invención de una «amiga imaginaria» cuando tenía seis años, esto es, partiendo de la fecha imaginaria de nacimiento en 1910. También se ha interpretado este juego con las fechas como reflejo de la parte «irracional» de Kahlo, como un «equivoco que muestra su despreocupación por los hechos racionales» y que es una «manifestación del sentido de irrealidad» dentro de un «collage [...] de carácter sentimental» dejando algo desconcertado al lector, como lo interpreta Sarah M. Lowe (Kahlo, 1995: 202) en una de sus tantas fatales especulaciones sobre el *Diario*: ¡Kahlo en el diván de Freud!

Una interpretación de la construcción mediática de esta primera página que no se encuentra tan sólo en relación con el *Diario*, sino también con la obra pictórica de Kahlo y que forma una unidad en cuanto a sus conceptos y estrategias de composición signo-mediática, nos enseña que aquí se encuentran todos los elementos de los cuales Kahlo se sirve durante su vida de artista: primero, los diversos elementos y fragmentos permanecen autónomos en tensión; segundo, el color de las palabras y de la raya, lo imperfecto de la letra y la perfección de la fotografía, la mezcla de la fotografía y de la pintura. Todo esto «hace pintura», «hace signo»: la flor-guinalda choca con su finura y con la exuberancia del arreglo floral mexicano, el marco aparentemente de porcelana choca con los elementos naturales, la construcción marco-porcelana-foto choca con la paloma, la foto choca y se desprende del marco lineal, etc. Los elementos heterogéneos se encuentran en tensión y por ello se reúnen transmedialmente en la fisura, en las intersecciones de lo disharmónico. Tenemos una duplicación del cuadro en el cuadro, del marco en el marco y, en el marco, donde se pierde la foto en una profundidad o abismo, tenemos una ampliación de la fotografía, una ampliación de la pintura, una ampliación del cuadro, una ampliación del marco, una descentración espacial metarreflexiva de la composición. Todo el conjunto es una cita que nos comunica su posición estética transgresora, rompedora de límites, de normas y de cánones. En este sentido, esta composición es no de tipo «poética»,<sup>9</sup> sino de carácter poetológico-estética. Precisamente el «montaje» como técnica, como principio estético, los elementos que lo configuran que se van suplantando, ampliando, variando como elementos seriales del infinito placer y del goce de escenificarse, como proyección del deseo insaciable de la auto-escenificación, Kahlo insemina y disemina los elementos.<sup>10</sup>

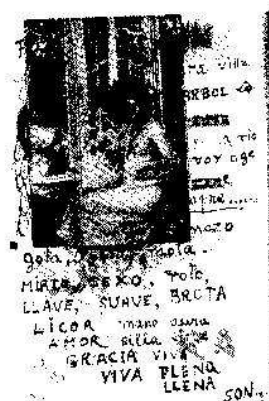
<sup>9</sup> Las palabras que aquí según Lowe tienen una función poética (seguramente no la que Jakobson (1960: 350-77) define y que Lowe no explica), son ya el resultado inmanente de una «hipnótica sucesión» (Kahlo, 293).

<sup>10</sup> Los ejemplos fueron tomados del *Diario* de Frida Kahlo (1995).

La fotografía, será el punto de arranque de Kahlo para muchísimas obras, la fotografía como modelo de reflexión, como fuente de inspiración, como lo será una buena cantidad de otras obras en la historia del arte y de la actualidad de ese momento, como ya he indicado más arriba. Arte, diario pintura, montaje, cita, metapictorialidad son un «artefacto» que manifiestan un programa. Esta interpretación de la primera página es representativa *pars pro toto* para la obra de Kahlo en su totalidad, ya que esta serialidad la encontraremos en los retratos, en las naturalezas muertas y en las obras donde su cuerpo se transforma en artefacto-objeto en un «cuerpo sin órganos» (véase Deleuze, 1972/1973; Deleuze y Guattari, 1980, más adelante). La obra de Kahlo no representa, sino «es», es «presentacional» (Barthes, 1973, véase más abajo), está allí por sí sola, no es metáfora, ni alegoría ni sustituto, no es algo secundario a lo presentado, «es», y por ello no es surreal ya que el cuadro se impone a la realidad, la supera, la encubre y la reemplaza: es hiperreal. Por ello la tan citada frase de Kahlo: «Nunca he pintado sueños. Lo que he pintado es mi realidad» (Herrera, 2005: 225), es tan sólo un enunciado frente a otros muchos, pero obedece a su fuerte rechazo del surrealismo.



Diario de Frida Kahlo, 1916  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: Postal erótica  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Otra escenificación-montaje magistral es la foto o tarjeta postal erótica invertida en medio de un texto. Nuevamente Kahlo tiene un referente medial: la foto erótica incluye una mujer semidesnuda contemplándose y tocándose sensualmente su cuerpo. ¿Se trata de una escena privada o de un burdel? Kahlo conserva esta ambigüedad de la tarjeta-fotografía.

Tenemos una triplicación de la mujer: el original se encuentra al frente y es duplicada por el reflejo en un juego de espejos. La instalación le da un carácter de profundidad espacial y visual a la composición, esto es, introduce el efecto de una tercera dimensión. Además, la triplicación de la mujer potencia a su vez la sexualización del objeto observado y el deseo del espectador. La figura original es pintada y redibujada por Kahlo y así se transforma la foto, en parte, en un dibujo sin formar una unidad, quedando en tensión, lo cual es potencializado con las palabras que rodean el montaje que a su vez con su di-

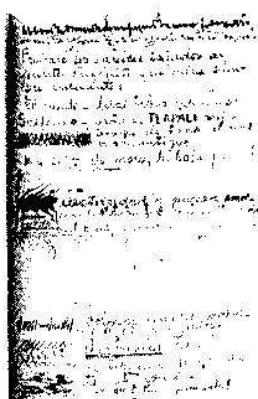
versa tipografía, tamaño y color forman otra composición pictórica. El texto, además, no tiene una conexión directa con la foto, es tan sólo parcial a través de lexemas tales como «sexo» o «amor», «sonrisa» o «ternura». Todo lo otro es parte de una especulación. Las grandes letras rojas se transmiten como un palimpsesto, movable y transparente que deja entrever otros niveles y detalles como el espejo en la tarjeta-fotografía.

Este montaje tiene también otras referencias: una evidente es el cuadro de las *Meninas* de Velázquez donde el pintor se transforma en un espectador quien pone en relieve lo oculto demostrando cierto placer voyeurista; otra referencia se encuentra en los dibujos de Artaud (en Derrida y Thevenin, 1986: 229; y en Derrida, 2002: 15):



Antonin Artaud: *Dibujo* 1947  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Éste usa la misma estética y técnica en sus acuarelas-dibujos-textos como Kahlo en su *Diario*. En el dibujo de Artaud, una figura al lado superior derecho, también retocada, aquí con color azul, se encuentra rodeada de palabras sin ninguna relación con el mismo rostro.



*Diario* de Frida Kahlo  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Antonin Artaud: *Sort à Sonia Mossé*,  
14 de mayo 1939  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

También el próximo y último ejemplo de Kahlo tiene una relación con la línea estética de Artaud. La composición escenifica una representación que se encuentra en una situación de diversidad: tipografía, tamaño, color y distribución de los signos donde Kahlo, en un gesto simbolista, le adjudica ciertos atributos emocionales a los colores. Algunas de las palabras se diluyen en meros trazos encaracolados. Así, el acto escritural se transforma en algo óptico, pictural, o más bien «escritural».

### Escenificaciones – Máscaras – Interpictorialidad – Transpictorialidad

La pintura de Frida Kahlo se puede clasificar en su gran mayoría en al menos tres grupos. En una pintura de «gran formato panorámico de carácter narrativo-escenográfico», con una fuerte «dramatización» donde tenemos motivos como los enlaces con Diego Rivera, su dolor físico, su infertilidad, su identidad mexicana, etc.; en una pintura de «presentación corporal total o parcial», que se encuentra en la tradición del retrato y que se caracteriza por una fuerte autorrepresentación dentro de un sistema «serial-aleatorio», donde Kahlo aparece con toda clase de atuendos, joyas, pañuelos, trajes mexicanos como el de tehuana, flora y fauna donde Kahlo juega con diversas perspectivas. En estos cuadros es típico el rostro de Kahlo como una máscara inmutable que contrasta con la situación de dolor dramatizado y así acentúa el carácter de máscara; y finalmente en la «escenificación de conceptos culturales» que manifiestan las diferencias culturales entre México y EE. UU. (relacionado con su viaje a EE. UU. de 1930-1933) o entre México y París (relacionado con su viaje en 1939) y además se refiere a aspectos políticos, de género o de identidad.

Comenzamos con la pintura titulada *La columna rota* (1944) que se le ha dado la interpretación, por lo general y casi exclusivamente, de reflejo del cuerpo enfermo de Kahlo. *La columna rota*, representada por esa columna iónica, se le ha dado la interpretación de la barra que la hiera en el accidente del tranvía. La pintura ha sido calificada incluso como «una precisa exposición del empeoramiento de su salud como consecuencias de las aventuras amorosas de Diego de Rivera» (Prignitz-Poda, 2004: 210); la columna iónica sería una representación de lo «masculino y femenino» (210); la armadura que la envuelve sería una representación del corsé que ella llevaba en ese momento acudiendo permanentemente a las cartas de Frida como autoridad máxima de la interpretación (Herrera, 1997: 100) o se le interpreta como la expresión de lo «fálico motivado por bellos pechos de Kahlo» (101). Kahlo se habría pintado completamente desnuda y mostrando los genitales que luego decide cubrir porque quitaba mucho la atención del resto de pintura (101). Se habla de un «San Sebastián mexicano» (101), lo que se deduce por los clavos en su cuerpo (y lo que Prignitz-Poda (2004: 210) entiende al pie de la letra y refuta que haya un «San Sebastián mexicano») y para rematar, la naturaleza detrás sería como el reflejo de una operación quirúrgica (Herrera, 1997: 100). Importante para ver realmente la motivación artística y no el elemento biográfico en este cuadro es la constatación de Herrera que «a pesar de que el cuadro exprese el sentimiento de la artista después de su operación, el cuadro es compuesto antes de 1944 y expresa el horrible dolor de su pasión» (2002, 225). Es decir, el cuadro no puede tener como referencia la operación.

Todo esto es seguramente material artístico, «arcilla para el arte», un material que luego se transforma en arte y entra en diálogo con el arte como diría Borges, pero que va más allá de lo meramente biográfico.<sup>11</sup>

Primero que nada hay una fuerte estilización a raíz del uso de la columna iónica que transforma el cuerpo de Kahlo en otra estatua y se encuentra además en relación interpictorial o intermedial<sup>12</sup> con diversas acuarelas de su *Diario*, tales como *Alas rotas* que dialoga con «Se equivocó la paloma», figura que lleva alas, una columna rota y una especie de funda de hierro que le permite asegurar la pierna izquierda, y dialoga además con «yo soy la desintegración» donde Kahlo cae de una columna y su miembros se dispersan y Kahlo «hace columna con la columna».<sup>13</sup>

El término «roto» hace de puente por una parte con la columna rota del retrato y del dibujo que, al contrario del retrato, deja libre la parte vaginal encubierta en el primero. Además, el término «roto» se relaciona con la columna también rota de «Yo soy la DESINTEGRACIÓN» donde la figura va cayendo. El dibujo «*Apoyo nr. dos*» representa una



Frida Kahlo: *La columna rota*, 1944  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: «Yo soy la DESINTEGRACIÓN» (*Diario*)  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008

<sup>11</sup> «Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que le ocurre es un instrumento, todos esos casos le han sido dados para un fin, y esto tiene que ser mi fuerte [o suerte] en el caso de un artista. Todo lo que le pasa [...] las humillaciones, los bochornos, [...] todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte, [...] tiene que abrochar todo eso. Por eso yo hablé en un poema que el antiguo alimento de los héroes es la humillación, la desdicha, la discordia. Todo eso nos ha sido dado para que lo transmutemos, para que hagamos de las circunstancias de nuestra vida cosas eternas» (Video: Borges el eterno retorno).

O véase también:

«mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo transmutaría en palabras» (Borges en: Proa 1999b: CD-Rom).

<sup>12</sup> Por «interpictorial» o «intermedial» entiendo el diálogo de Kahlo hacia el interior de su obra, esto es, el trabajo en el contexto de una «serialidad aleatoria», de una autoproducción, variación, ampliación y transformación de elementos propios. Bajo «transpictorial» o «transmedial» entiendo, por el contrario, el diálogo de Kahlo fuera de una «serialidad aleatoria» con pinturas y medios de diversas épocas que mantienen una autonomía, visibilidad y tensión, cuya característica no es el binarismo, sino la hibridez, el nomadismo, la oscilación.

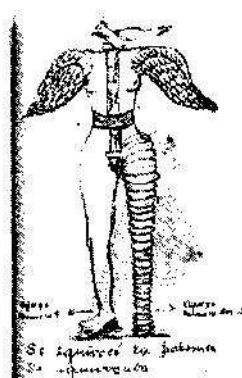
<sup>13</sup> Véase las interpretaciones de Gronemann (2006 y en Gronemann e Imbert, 2007) y T. Schwan (con Felten, 2008; e individualmente, 2008).



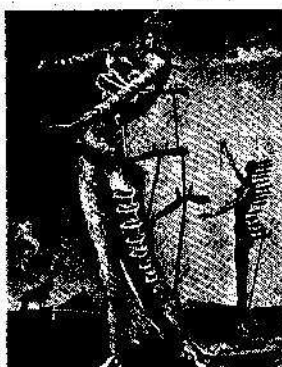
especie de corsé para sostener o equilibrar la pierna y dialoga con el corsé del retrato, como los pechos de la figura de «alas rotas» con los de aquella de «columna rota» y con la *La jirafa ardiente* (1936) de Dalí o con *La mujer balanceándose o Santa Cecilia* (en un corsé de muralla) de Max Ernst:



Diario de Frida Kahlo  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Diario de Frida Kahlo  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Salvador Dalí: *Giraffe en feu*, 1936/37  
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Max Ernst: *La mujer balanceándose*, 1923  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

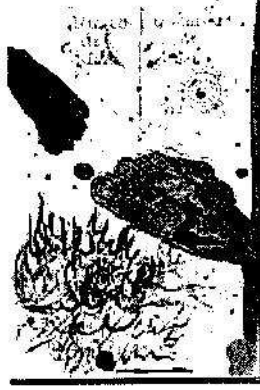


Max Ernst: *Santa Cecilia: el piano invisible*, 1923  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Tenemos una serialidad aleatónica con claras referencias. Yo soy la **DESINTEGRACIÓN** escenífica y transforma la mitología del minotauro, figura del placer, de las fantasías eróticas y del horror, eros y tánatos en uno, transformado en mujer que lo relaciona con la mujer-estatua de las cuales se desprenden diversas partes del cuerpo. Kahlo sitúa su construcción en la tradición grecolatina, transformando ciertos elementos (el minotauro-mujer), y dentro de la tradición surrealista (sin ser surrealista) donde además la representación de miembros cayendo, volando o desunidos del cuerpo es un tema recurrente, como en De Chirico *Composiciones metafísicas (autorretrato metafísico)*:



Salvador Dalí: *Minotauro*, 1936  
 © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008

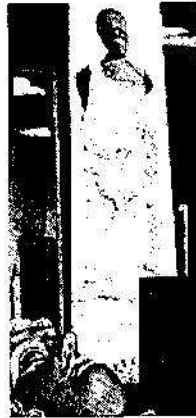


*Diario* de Frida Kahlo  
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008

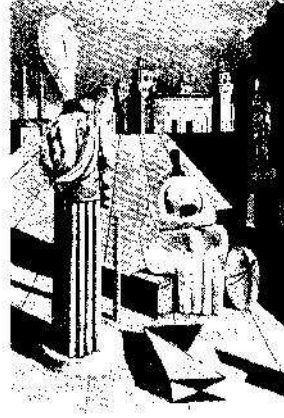


Giorgio de Chirico: *Composiciones metafísicas*" (autorretrato metafísico),  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

También son evidentes las relaciones con De Chirico y con Dalí donde Kahlo juega con las referencias pictóricas en relación con la estatua como por ejemplo aquella pintura de su *Diario*, los pies rotos que se relacionan también con aquellos de Dalí, *La jirafa ardiente*, 1936 (véase más arriba y De Chirico: *Las musas inquietantes*, 1924/25) y con De Chirico, *El viaje sin fin*, 1914:



Giorgio de Chirico: *Las musas inquietantes*, 1924/25  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Giorgio de Chirico: *El viaje sin fin*, 1914  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

También las aves, como indiqué, sea una paloma o un papagayo, son otra referencia surrealista con la paloma en la construcción de sus diversas máscaras y que también se reflejan en algunos dibujos del *Diario* y de sus autorretratos transformados en papagayos:



*Diario de Frida Kahlo*  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



*Diario de Frida Kahlo*  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



*Diario de Frida Kahlo*  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: *Yo y mis papagayos*, 1941  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



*Diario de Frida Kahlo*  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Frida Kahlo: *Autorretrato con Bonito*, 1941  
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008



René Magritte: *La gran familia*, 1947  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008



René Magritte: *El lugar encantado*, 1952  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

*La columna rota*, de 1944, está, según la interpretación biográfica, seguramente relacionada con el hecho de que Kahlo lleva un corsé, pero este hecho no dice nada sobre, ni explica la composición de la pintura. Por ello, Westheider (2006, 19) pregunta lo fundamental: ¿por qué la figura está semidesnuda en un paisaje devastado?, ¿por qué no pinta su columna vertebral, sino que una columna iónica? y podríamos preguntar ¿por qué usa en el *Diario* el minotauro, pero uno hermafrodito? La respuesta la podemos encontrar en el contexto del arte tan sólo en sus relaciones trans- (y no inter-) picturales: en Max Ernst, en Magritte, en De Chirico, en Dalí. La «transmedialidad» es lo que le da el formato y determina al fin a la composición, de donde se desprende de la tensión que produce la recodificación en «reconocer algo, pero diferente». Bhabha define (partiendo de Derrida) esta tensión entre el *déjà vu* y lo nuevo como un proceso de *mimicra*: «as a subject of a difference that is almost the same, but not quite» (1994: 86ss.); Lacan (1966: 284) lo piensa como alteridad, como «un degré second de l'altérité» y como «[...] le travesti, le camouflage, l'intimidation» —al contrario de la posición unificatoria de Freud (Wo Es war, soll Ich werden),<sup>14</sup> en el sentido de *Versöhnung*, es decir, de «reconciliación»:

Le mimétisme donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un *lui-même* qui est derrière. L'effet du mimétisme est camouflage, au sens proprement technique. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure —exactement comme opère la technique du camouflage dans les opérations de guerre humaine (Lacan 1964/1973, 92).<sup>15</sup>

El término *mimétise* de Lacan no se debe confundir con el de «mimesis», sino que se debe entender como *mimicra*. Esta definición la encontramos en Derrida: «Nous savons, disions-nous plus haut. Or nous savons ici quelque chose qui n'est plus rien, et d'un savoir dont la forme ne se laisse plus reconnaître sous ce vieux titre» (1972, 30).<sup>16</sup>

Kahlo no es una «imitadora» de las vanguardias europeas, sino que éstas son puntos de partida para crear su propio mundo; Kahlo cita las vanguardias, las escenifica en su localidad compartiendo, por ejemplo, el uso de una especie de prótesis o pseudo-prótesis, una especie de máquina que no es solamente la máquina surrealista, sino la artaudiana-deleuziana-guattariana y, si se quiere, también Francis Bacon comparte el mundo de Kahlo:

<sup>14</sup> «como un sujeto de la diferencia es casi similar, pero no precisamente lo mismo» (1994: 86ss.); Lacan (1966: 284) lo piensa como alteridad, como «un grado secundario de la alteridad» y como «[...] lo travestido, lo camuflado, lo intimidado»—al contrario de la posición unificatoria de Freud («Donde estaba el Ello, debe transformarse en Yo»). Mi traducción.

<sup>15</sup> El mimetismo deja ver una cosa que es distinta de lo que se podría denominar como un «el-mismo» que se encuentra detrás. El efecto del mimetismo es el camuflaje, en el sentido propiamente técnico. No se trata de ponerse de acuerdo con el fondo, sino con un fondo multicolor, de hacer multicolor —exactamente como opera la técnica del camuflaje en las operaciones de guerras humanas. (Lacan: 1964/1973, 1992, mi traducción).

<sup>16</sup> «Sabemos, decíamos más arriba. O sabemos ahora de algo que no es más, de un saber que no se deja reconocer en la antigua» (1972, 30, mi traducción).



Francis Bacon: *Painting*, 1946  
 © The Estate of Francis Bacon/ VG Bild-Kunst,  
 Bonn 2008



Francis Bacon: *Self-Portrait*, 1973  
 © The Estate of Francis Bacon/ VG Bild-Kunst,  
 Bonn 2008

La pintura de Kahlo, por el contrario de lo que se viene sosteniendo, y sobre la base de lo descrito en este lugar, no es dialéctica, ni sintetizante o armonizante, sino es el resultado de un tipo de trabajo transmedial, y por ello altamente híbrida. La hibridez radica por una parte en la conjunción de tradiciones que son recodificadas en sus obras y por otra en la tensión y ambigüedad que conservan estas transpictorialidades.

Anteriormente habíamos hablado de Artaud, quien crea un concepto del «cuerpo sin órganos» y que luego desarrollan Deleuze y Guattari como una «máquina de producción del deseo». Artaud hace en diversos lugares un concepto de pintura de la presentacionalidad, por ejemplo, en *Van Gogh le suicidé de la société* y un concepto de un «cuerpo sin órganos» (véase Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*; Deleuze y Guattari, 1972/1973 y 1980; y Derrida, 2002). El término denota la autorreapropiación del propio cuerpo sin una funcionalización y subordinación externa, donde el cuerpo pasa a ser una especie de pseudoprótesis y, en forma cada vez más absoluta, es material y mensaje al mismo tiempo. La estructura medial «cuerpo» produce su propio mensaje, es medio y mensaje constituyendo una unidad, no es máscara de algo o para algo, sino simplemente cuerpo. Esta materialidad del cuerpo y su conocimiento lo convierten en objeto privilegiado de medialidad pictural. En este contexto se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido subordinado al lenguaje. Se trata de una manifestación, de un juego, de materialidad, de sensualidad, de aliento y carne, de la voz del cuerpo, del «cuerpo-escritura-cuerpo», del «cuerpo-espectacularidad-cuerpo», del «cuerpo-carne-letra», del «cuerpo-imagen-cuerpo», del «cuerpo-sonido-cuerpo», del «cuerpo-piel-cuerpo» o del «cuerpo-animal-cuerpo», del «cuerpo-cyborg-cuerpo» y aquí en su doble sentido: en el «revestimiento» del cuerpo con diversas máscaras aleatorias conectado con diversos artefactos, instalaciones y materiales. El carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento se descubre como un significante fragmentado, desesemantizado y se convierte en punto entrecruzado de una performatividad y autor-esceñificación de una copia sin original en la que el cuerpo no es esbozado a priori, sino que es una construcción en el transcurso de un proceso; lo que Kahlo produce y obtiene a través

de la serialidad aleatoria. El cuerpo se transforma en una partitura, en una textura, en una cartografía, en un territorio que ofrece diversas y amplias escenificaciones representacionales y lecturas, es un proscenio espectacular donde han quedado cicatrices de todo orden.

De central importancia es la categoría «artefacto», la cartografía epistemológica del cuerpo. Partiendo de esta base, entendemos el cuerpo *per se* por una parte como lenguaje (pero no en el sentido de «lenguaje del cuerpo» por medio del cual se desempeña el papel de un personaje, ni tampoco como transporte de significación dentro de un sistema lingüístico), y por otra como deseo, sin la finalidad determinada de reproducir un sistema lingüístico, sino con la intención de producir su propio lenguaje de donde se desprende el texto teatral: cuerpo como teatralidad. El cuerpo como materialidad empleado como acción, como lenguaje, es el punto de partida y el lugar de producción de significación y de diseminación. El cuerpo como categoría teórico-cultural en un contexto postcolonial constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de la historia del colonialismo (memoria, inscripción, registro), de la opresión, tortura, manipulación, agresión, confrontación y construcción de diversas culturas. El cuerpo es el lugar y la huella de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder.

Quisiera distinguir cuatro sistemas diferentes de cuerpo. Paralelamente a mis publicaciones del 2001 y del 2004 apareció el volumen misceláneo en el cual Katrin Kröll (2001) —en una descripción histórica del término *Verkörperung*— lo reconsidera en su significado tradicional de «encarnar», que significa representar un rol de un significado prefigurado ya en el texto dramático, donde el actor psíquica y corporalmente desaparece detrás del personaje, está, pues, «descarnado». El actor como tal —se propagaba— no debía de tener función alguna, sino ser, por ejemplo, Hamlet y nada más que Hamlet, Otelio, Lear, Segismundo, Don Gutierre, Peribáñez, Don Juan Tenorio u otro. En este caso se trata de una antropomorfización de Hamlet en el actor y de una antropomorfización del actor como Hamlet: de «representar» un personaje; de un acto mimético. La antropomorfización, o la encarnación mimética, corría paralelamente con la «descorporalización» del actor, es decir, con la anulación de su presencia física, ya que el ilusorio ideal —además alabado como virtuosidad actoral— era que el actor desapareciese detrás del personaje, partiendo del equivocado presupuesto de lo unívoco del lenguaje que debía ser reproducido por el actor; univocidad que con Artaud o a más tardar con la filosofía postmoderna de Foucault, Derrida, Lyotard, Baudrillard y Deleuze se descubre como un gran simulacro. Este ideal es ilusorio y producto de una ideología, ya que el actor no se puede anular.

Ambos términos, el de «encarnar» y el de «descorporización», en todo caso, pertenecen a una epistemología similar, la de la mimesis; ambos son miméticos, representacionales y se distinguen por su grado de desindividualización o individualización.

Un tercer tipo muy frecuente que se indica en la investigación actual es aquel donde independientemente del rol, del papel, del personaje representado por el actor, el cuerpo del actor se expone escénicamente, la corporalidad se individualiza y va más allá del rol interpretado. Esto es al menos un aspecto central en la actuación. Corporización es una escenificación de la materialidad corporal con un carácter antimimético ya que la esce-



nificación corporal va más allá, trasciende, sobrepasa, cualquier tipo de rol, ya sea éste individualizado o no. Este tipo de «encarnar», es antimimético, no significa encarnación, sino corporización.

Artaud, en su *Théâtre et son double* (1931-1938), es el primero en formular este tercer tipo de concepción corporal con una gran precisión teórica que en la actualidad parece haber caído en el olvido. Pero la corporización artaudiana va más allá de este tercer tipo y transforma al cuerpo en un significante que se crea en el momento mismo de su producción en el espacio espectacular y no tiene un significado prefigurado, no es metáfora, ni alegoría ni transmisor de nada, sino de movimientos, de gestualidad; a este tipo lo queremos denominar un cuarto tipo. «Corporización» es aquí la presentacionalidad y no representacionalidad, es decir, no es ni metáfora, ni alegoría, ni signo de similitud o analogía de una figura antropomórfica. «Corporización» significa escenificación o performativización corporal como carne, como masa, similar a lo que Bacon nos muestra en su pintura:



Francis Bacon: *Triptych-May-June*, 1974  
© The Estate of Francis Bacon/ VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Ahora, en el caso de Kahlo, el concepto de cuerpo se mueve entre el tercer y el cuarto tipo: la rematerialización o «corporización» del cuerpo como masa, «implica» una «desmaterialización del cuerpo mimético y antropomórfico, una «descorporización» no sólo del cuerpo pintado, sino una degradación, mutilación y eliminación del cuerpo físico a raíz de la imposibilidad de su representacionalidad e incluso de su presentacionalidad como cuerpo, como carne maltratada, torturada, mutilada. De allí que Kahlo recurra a artefactos, a fragmentos, a mutilaciones y prótesis. Sus pinturas se ubican en la ranura, en la orilla entre cuerpo y objeto y la creación de un cuerpo espectacular-protésico.

En este contexto es una vez más Roland Barthes (1973: 88) quien hace una fundamental diferenciación entre una *figuration* y una *représentation* que equivale a la aquí expuesta de «espectacularidad presentacional» (=antirreferencial, antimimética) y «representacional» (referencial, mimética). La primera la define Barthes como la aparición de un cuerpo erótico, cualquiera que sea su forma de aparición. Por ejemplo, un autor puede aparecer en su texto pero no en su forma autobiográfica directa —como en el caso de

Borges o de Hitchcock, lo cual le atribuiría al cuerpo una dimensión mimética, algo que lo excede— o a través de la estructuración diagramática, esto es, gestual-espacial-dinámica del cuerpo y no imitativa, se pueden producir formas corporales insertadas en objetos fetiches (muñecos), en lugares eróticos (sexualidad, burdel, obscenidad). Por el contrario, la «representación» está acabalada por otros sentidos que van más allá del deseo y del cuerpo; es una especie de pretexto para la mimesis de la realidad, la moral, la similitud, la legibilidad: la verdad. Los objetos, como los manipuladores, son elementos dentro de una red de líneas donde son reemplazados o suplantados por otros.

El placer y el deseo espectacular, de la materia pictural y de la deconstrucción, y lo canónico forman máquinas asesinas o escénicas, prolongaciones de órganos materiales y antropomórficos, agregados al sujeto pintado que es su propietario y su víctima trágica al mismo tiempo. Estos procedimientos de materialización plástica reemplazan la representación tradicional por una antimimética/presentacional. No hay representatividad en esas performances de Kahlo, se encuentran o están más allá de la representación: en la hiperrealidad.

Estas observaciones nos llevan al «concepto de cuerpo» sin órganos de Artaud interpretados por Deleuze y Guattari:

*Le corps sous la peau est une usine surchauffée,  
et, dehors,  
le malade brille,  
il luit,  
de tous se pores,  
éclatés  
(Van Gogh le suicidé de la société 54)*

El cuerpo de Kahlo no obedece a una funcionalización, y subordinación productiva, a una eficiencia como cuerpo que no se subordina a lo que Deleuze y Guattari llaman «la máquina del deseo» bajo la cual sufre el cuerpo. Mas el cuerpo se resiste a la máquina, produce un estancamiento de la producción: «Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas d'anus» (Deleuze y Guattari, 1972/1973: 14),<sup>17</sup> lo que Kahlo transforma en un objeto estético como una nueva funcionalidad.

El «cuerpo sin órganos» es lo improductivo, lo estéril, lo no engendrado, lo no consumido. Kahlo, como Artaud, instala este concepto de cuerpo allí donde éste pierde su forma y aspecto expresando su impulso autodestructor. El «cuerpo sin órganos» es el cuerpo sin disciplina, ineficiente, no reglamentado, desfuncionalizado, desjerarquizado, (18), improductivo y sirve al proceso de producción de la proyección del deseo; está, en suma, libre de cualquier función.

En conclusión, las presentaciones de Kahlo muestran un espacio de infinitas variaciones que se concretizan en una multiplicidad de escenificaciones, conexiones y desconexiones

<sup>17</sup> «Ni boca. Ni lengua. Ni dientes. Ni laringe. Ni esófago. Ni estómago. Ni ano» (1972/1973: 14, mi traducción).

siempre en los intersticios de la configuración, no son meras representaciones de su biografía o alegorías, aunque Kahlo las haya pensado y sentido así, ya que su composición transpictural y transmedial trascienden su lugar y objeto de enunciación.

## REFERENCIAS

- Adlung, Philipp. (2006). Grußwort (Palabras de Bienvenida), en Westheider, Ortud. Frida Kahlo. Exposición y Catálogo (Ausstellung und Katalog). Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 15 de junio al 17 de septiembre. München: Hirmer.
- Artaud, Antonin. (1974). *Van Gogh le suicidé de la société*. En *Œuvre Complètes*. Vol. 8. Paris: Gallimard.
- . (1976-1994): *Œuvre Complètes*. Vol. 1-26. Paris: Gallimard.
- Bark, Karlheinz (Ed.). (1990). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam.
- Barthes, Roland. (1973). *Le plaisir du Text*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter. (1983). *Das Passagen-Werk*. Vol. I/II. Frankfurt: Suhrkamp.
- Berringer, Johannes. (1991a). Erschöpfter Raum - Verschwundene Körper. En Florian Rötzer (Ed.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (pp. 491-518). Frankfurt: Suhrkamp.
- . (1991b). Video/Performance. A border Theory, en *Performing Arts Journal* 39: 54-84.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Borges, Jorge Luis. (1999). Borges: Cien años, en *Proa* 42 (tercera época), julio/agosto (con entrevista de Borges en CD-Rom). Buenos Aires.
- Breton, André. (1965). Frida Kahlo de Rivera [1938]. En *Le surréalisme et la peinture* (pp. 141-144). Paris: Nouvelle édition revue et corrigée.
- Büscher, Barbara. (1994). Theater und Elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren. Zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft. En Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger y Hans Thies Lehmann (Eds.). *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr.
- Ceballos, René. (2008). Frida: construcción iconográfica de un universo autorreferencial. *Frida Kahlo. Körper, Gender, Performance*. Uta Felten y Tanja Schwan (Eds.). Berlin: Tranvia (en prensa).
- Deleuze, Gilles. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. (1972/1973). *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- . (1980). *Capitalisme et schizophrénie*. Mille Plateaux. Paris: Minuit.
- De Man, Paul. (1979). Autobiography as Defacement. *Modern Languages Notes* 94: 919-30.
- De Toro, Alfonso. (2001). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e intermedialidad. *Gestos* 32: 11-46.
- . (2004). 'Hyperspektakularität' / 'Hyperrealität' / 'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediale und hybride Prothesen-Theater: Periférico de Objetos: Monteverdi Método Bélico. En Uta Felten y Volker Roloff (Eds.), *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus* (pp. 317-56). Bielefeld: Transcript.
- Derrida, Jacques y Paule Thevenin. (1986). *Artaud: Dessins et Portraits*. Paris: Gallimard.
- Derrida, Jacques. (1967a). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- . (1967b). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- . (1968). *La différence. Théorie d'ensemble* (pp. 42-66). Paris: Tel Quel.
- . (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.

- . (2002). *Artaud le Moma*. París: Galilé.
- Barson, Tanya y Emma Dexter. (2005). *Frida Kahlo*. Katalog Tate Modern. Londres: Schirmer/Mosel.
- Felten, Uta. (2004). 'Este, que ves, engaño colorido' - *Intermedialität und hybride Diskurspraxis in der mexikanischen Literatur- und Mediengeschichte*. En Uta Felten y Volker Roloff (Eds.), *Spielformen der Intermedialität im lateinamerikanischen Surrealismus* (pp. 253-71). Bielefeld: Transcript.
- Felten, Uta y Tanya Schwan (Eds.). (2008). *Frida Kahlo. Körper, Gender, Performance*. Berlin: Tranvía (en prensa).
- Frida Kahlo. 100 Años del nacimiento de Frida Kahlo*. (2007). Catálogo de la exposición en México D.F. 2007. México D.F: Océano/Landucci.
- Fuentes, Carlos. (1995). Introducción. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- Gronemann, Claudia, Patrick Imbert y Cornelia Sieber (Eds.). (2008). *La problemática de lo autobiográfico en Latinoamérica: manifestaciones españolas y latinoamericanas de Cortés a Kahlo*. (Actas de la Sección con el mismo título del 16º Congreso de Hispanistas alemanes; Dresden, marzo 2007), (en prensa).
- Gronemann, Claudia. (2006). Escenificaciones híbridas: La escritura transmedial y transcultural en el Diario de Frida Kahlo. En Emilia Perassi y Susana Regazzoni (Eds.), *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. (pp. 64-81). España: Renacimiento.
- Hansen-Löve, Aage A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne. En Wolf Schmid y Wolf-Dieter Stempel. (Eds.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (pp. 291-360). Viena: Instituto de Slavística de la Universidad de Viena.\*
- Herrera, Hayden. (2005). *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. 27ª edición. México: Ed. Diana.
- Herrera, Hayden. (1997). *Frida Kahlo: die Gemälde*. 4ª edición. Múnich: Schirmer/Mosel.
- Hess-Lüttich, Ernst W. B. (Ed.). (1982). *Multimedial Communication. Semiotic Problems of its Notation*. Tübingen: Narr.
- Hess-Lüttich, Ernst W. B. (1984). Multimediale Kommunikation als Realität des Theaters in theoriegeschichtlicher und systematischer Perspektive. En Klaus Oehler (Ed.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. semiologischen Kolloquiums Hamburg*. Vol. III. (pp. 915-27). Tübingen: Stauffenburg.
- Hoesterey, Ingeborg. (1988). *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt: Athenäum.
- Jakobson, Roman. (1960). *Linguistic and Poetics. Style in Language*. Cambridge: MIT Press.
- Kahlo, Frida. (1995). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- Kröll, Katrin. (2001). Körperbegabung versus Verkörperung. Das Verhältnis von Körper und Geist im frühneunzehnjährigen Jahrmärktepektakel. En Erika Fischer-Lichte, Christian Horn y Matthias Warstat (Eds.), *Verkörperung* (pp. 91-110). Tübingen/Basel: Francke.
- Kroll, Renate. (2006). Yo nunca he pintado sueños. He pintado mi realidad. Zum Mal- und Tagebuch der Frida Kahlo. En Uta Felten y otros (Ed.), *Esta locura por los sueños... Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte* (pp. 277-93). Heidelberg: Schmidt.
- . (2007). *Blicke die ich sage. Frida Kahlo. Das Mal- und Tagebuch*. Berlin: Reimer.
- Lacan, Jacques. (1964/1973). La ligne et la lumière. En Jacques Lacan: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. 1964. Texte établi par Jacques-Alain Miller (pp. 85-96). París: Seuil.
- . (1966). *Ecrits*. París: Seuil.
- Lowe, Sahra M. (1995). Ensayo, en: *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Santa Fe de Bogotá: Norma, pp. 25-29.

- . (1995). Transcripción del *Diario* con comentarios, en: *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Santa Fe de Bogotá: Norma, pp. 201-287.
- Lyotard, Jean-François. (1973). *Dérive à partir de Marx et Freud*. París: Union Générale d'Éditions.
- López-Caparrós, Beatriz. (2004). *Frida Kahlo. Viva México. Text und Zeichnungen Willi Blöß*. Colorierung: Aachen.
- Magritte, René (1985). *René Magritte*. Köln: Taschen Verlag.
- Müller, Jürgen. (1996a). Für eine Forschungsperspektive der Intermedialität, en Müller, Jürgen. *Intermedialität*. Münster, Nodus Publikationen, pp. 80-92.
- . (1996b). *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster, Nodus Publikationen.
- Prignitz-Poda, Helga (Ed.). (2004). *Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk*. 3ª edición. Múnich: Schirmer/Mosel.
- Prümm, Karl. (1987). Multimedialität und Intermedialität. *Theaterzeitschrift IV*, 22: 95-103.
- Schmied, Wieland y otros (Eds.). (1980). *Giorgio De Chirico. Leben und Werk*. Múnich: Prestel.
- Schuchardt, Beatrice. (2007). Surrealism goes Hollywood. Hybridität wider Willen in Julie Taymors *Frida*. Manuscrito de Conferencia dictada el 20 del 7 del 2007 en el VI. Forschungstreffens Lateinamerika/Iberische Halbinsel en Leipzig realizado por el Centro Iberoamericano de Investigación de Leipzig.
- Schwan, Tanya. (2008). Geschlechterperformanzen im historischen Umbruch: Renaissance und Avantgarde. Exemplarische Stationen der romanischen Literatur- und Kulturgeschichte (en prensa). Hildesheim/Zürich/New York.
- Sklovskij, Viktor. (1971a). Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. En Juri Striedter (Ed.), *Russischer Formalismus* (pp. 37-121). Múnich: Fink.
- . (1971b). Die Kunst als Verfahren. En Juri Striedter (Ed.), *Russischer Formalismus*. Múnich: Fink.
- Westheider, Ortrud y otros. (2006). *Frida Kahlo. Ausstellung und Katalog*. Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 15 de junio al 17 de septiembre. Múnich: Hirmer.
- . (2006). Frida Kahlo und die Avantgarde in Europa. *Pittura Metafisica. Dadaismus, Neue Sachlichkeit und Surrealismus*, en Idem. *Frida Kahlo. Expositión y Catálogo (Ausstellung und Katalog)*. Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 15 de junio al 17 de septiembre. Múnich: Hirmer.

Recepción: febrero de 2008

Aceptación: abril de 2008